

Susanna Löffler, „Ich bin ja ein musikalischer Mensch“. Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2018 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 28), 325 S., 4 Abbildungen, 27 Notenbeispiele

Thomas Bernhard, zu Lebzeiten als Erzähler und Dramatiker viel gepriesen und, besonders in Österreich, viel geschmäht, schließlich posthum wie viele dort einst Geschmähte zum Klassiker geadelt – was freilich seinem Kalkül entsprach, wie sein legendäres Testament mit dem nie befolgten österreichischen Aufführungsverbot belegt –, machte Musik in seinem Werk zu einem Thema, um das die monomanischen Figuren in Variationen kreisen wie um wenig anderes. Was es mit diesem Bernhard'schen Lebens- und Werkthema genau auf sich hat, untersucht Susanna Löffler aus musikwissenschaftlicher Perspektive in der Druckfassung ihrer Wiener Dissertation.

Bernhards musikalische Initiation ereignete sich, eigenen Angaben zufolge, im bayerischen Traunstein, wo er bis 1946 mit Unterbrechungen seine Kindheit verbrachte. Dem Geigenschüler, der zwar das Spiel, aber nicht sein eigenes liebt, dem Gesangsstudenten am Salzburger Mozarteum, dem der Dirigent Josef Krips eine berüchtigte Abfuhr erteilt („Was wollns denn, werdns a Fleischer!“, S. 25): Diesen wie immer heiklen autobiografischen Spuren¹⁰ folgt die Autorin so behutsam wie quellenkritisch, auch wenn sie das zugrundeliegende Muster vorerst nicht beim Namen nennt. Denn Bernhard inszeniert seine Kindheit konsequent nach den Regeln der Geniepoetik – als Selbststrettung eines solitären, verkannten Künstler-Subjekts aus widrigsten sozialen und politischen Verhältnissen während der NS- und Nachkriegszeit. Löfflers Einschätzung, Bernhards Musikgeschmack bleibe vorwiegend „den musikästhetischen Idealen des 18. und 19. Jahrhunderts verhaftet“, was „auch in seinem literarischen Werk zum Ausdruck“ komme (S. 30), ist dabei uneingeschränkt beizupflichten, auch wenn dies angesichts der konzessionslos radikalen, „modernen“ Poetik Bernhards zunächst befremden mag. Die schon früher dokumentierte, durchaus überschaubare Schallplatten- und Notensammlung des Autors¹¹ gibt, wie die Autorin darlegt, wichtige Hinweise auf musikalische Präferenzen, die sich ebenfalls im Werk nachverfolgen lassen.

¹⁰ Vgl. Thomas Bernhards fünfbandiges autobiografisches Werk: *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Ein Kind* (1982), in: ders., *Werke*, Bd. 10: *Die Autobiographie*, hrsg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt am Main 2004.

¹¹ Gudrun Kuhn, *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten. Verzeichnis und Kommentar*, Wien/Linz/Weitra/München o.J. [2000].

Dem Verhältnis von Text und Musik in Bernhards literarischem Werk gehen im Folgenden zehn exemplarische Analysen nach. Löffler spart dabei nicht mit Kritik an Beiträgen speziell germanistischer Provenienz, die häufig schon am mangelnden musikspezifischen Wissen scheitern. Wenn diese die a priori divergenten Sprachen (genauer: Zeichensysteme) „Musik“ und „Literatur“ ohne Weiteres miteinander in Beziehung zu setzen versuchen, führt das oft genug zu vagen, semantisch sinnlosen, bestenfalls metaphorischen „Analogiekonstruktionen“ (S. 41). Bernhards Texte sind eben weder „Partituren“ noch „Fugen“, moniert Löffler völlig zu Recht, und im strengen Sinn auch kein „Thema mit Variationen“: „Solche Analogien sind insofern bedenklich, da kein literarisches Werk mit der strukturellen Komplexität einer musikalischen Komposition direkt vergleichbar ist“ (S. 274). Wie die Bedeutung von Musik im literarischen Text auf unterschiedlichen Ebenen zu rekonstruieren wäre, zeigt die Autorin am Beispiel der Bernhard-Dramen *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und *Die Macht der Gewohnheit* (mit ihren strukturellen Bezügen zur *Zauberflöte* beziehungsweise zum *Forellenquintett*), anhand der Konzeption des musikalischen (hier: pianistischen) Genies im Glenn-Gould-Roman *Der Untergeher* oder anhand der zeichenhaften Funktion einzelner Musikstücke wie Ravels *Boléro* im skandalträchtigen Schlüsselroman *Holzfällen* und Beethovens *Sturmsonate* nebst Bachs *Kunst der Fuge* im Spätwerk *Alte Meister*. Was in Bernhards Fiktionen selbst durch scheinbar simples „Namedropping“ an kulturellem Wissen abgerufen wird, zeichnet die Autorin akribisch nach, wobei hinter den hochtrabenden musikphilosophischen Ambitionen der Protagonisten auch die denkbar simplen Quellen sichtbar werden, aus denen der Autor schöpfte, etwa die Rowohlts-Monografien zu Mendelssohn (im Roman *Beton*) und Schumann (in der Erzählung *Ja*). Bernhards „Spiel mit intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Musik“ (S. 194) gewinnt hier deutliche Kontur.

Löfflers grundsätzliche Arbeit, die auch mit Funden aus dem Nachlass des Autors aufwarten kann, weist der Bernhard-Forschung auf dem Gebiet der Musik neue Wege und macht manchen älteren als Holzweg kenntlich. Einzuwenden bliebe eine bisweilen übervorsichtige Argumentation: Die rekurrente Floskel „Meiner Ansicht nach“ hat dort, wo es um nachweisbare Textbefunde geht (also fast überall), nichts verloren. Und Bernhards berühmte Vokabel „naturgemäß“ sollte, von allenfalls einmaligem ironischem Gebrauch abgesehen, ebenfalls tabu sein. Auch die häufig aufgeworfene Frage, ob etwas denn nun „bewusst“ so dastehe, wie es dasteht, ist letztlich müßig, wenn es im Kontext eine nachweisbare Funktion hat. Entschieden widerstanden werden muss schließlich der Versuchung, „im Erzähler den Autor zu sehen“ (S. 196), sei es nun in *Holzfällen* oder sonst wo, auch wenn Bernhards Fiktionen dies oft nahelegen scheinen: Löfflers Formulierung „aus seriöser musiktheoretischer Betrachtungsweise keinesfalls akzep-

tabel“ (S. 198) möchte man hier dasselbe aus seriöser literaturtheoretischer Betrachtungsweise entgegen, da Bernhards Figuren immer Konstrukte sind, die imaginierte „Kunstfigur Bernhard“¹² eingeschlossen; in Löfflers eigenen Worten: „ein auf Faktizität beruhendes, mit Fiktionalität überzeichnetes, bewusst kalkuliertes Bernhard’sches poetologisches Prinzip“ (S. 201).

Ein ausführliches Interview, das die Autorin 2013 mit dem österreichischen Theatermann und Bernhard-Zeitzeugen Hermann Beil führte, beschließt den materialreichen Band, der, trotz einzelner kritischer Einwände, als aktuelles Standardwerk zum Thema gelten darf. Gerade Literaturwissenschaftler ohne tiefere musikalische Vorkenntnisse sollte Susanna Löfflers Untersuchung anregen, ein adäquates musikspezifisches Problembewusstsein zu entwickeln.

Franz Adam

¹² Tim Reuter, „Vaterland, Unsinn“. *Thomas Bernhards (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit*, Würzburg 2013, bes. S. 119ff.